



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Lingua colorum nell'Egloga III di Nemesiano

Author: Anna Kucz

Citation style: Kucz Anna. (2018). Lingua colorum nell'Egloga III di Nemesiano. W: A. Kucz, P. Matusiak (red.), "Lingua coloris" (S. 27-37). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Anna Kucz

Università di Slesia, Katowice

Facoltà di Filologia



Lingua colorum nell'*Egloga III* di Nemesiano

Le tendenze più caratteristiche della poesia tardo-antica, presenti anche nell'*Egloga III* di Nemesiano, oscillano intorno alle categorie estetico-poetiche che influiscono sull'immaginazione del destinatario mediante la visualizzazione del contenuto¹. Il poeta cartaginese², la cui verve letteraria non si può negare, descrive il mondo circostante con la sensibilità propria dell'epoca, non sottovalutando le categorie poetiche basate sull'estetica della grazia, del sublime, della varietà e anche del suono eufonico³. La superficie visuale nella poesia di Nemesiano non è un elemento banale. Evidente è lo stupore verso la realtà circostante, rappresentata con l'ausilio di alcune espressioni coloristiche. Lo scopo del mio articolo è rispondere alla domanda: quali colori e in che modo sono rappresentati nell'*Egloga III* di Nemesiano. Analizzare i colori presenti nell'opera del Cartaginese, tenendo conto della

1 L'estetica letteraria del periodo dell'impero è caratterizzata da quattro teorie fondamentali che influenzano sia la poesia che la prosa. Queste sono: il sublime, la grazia, la varietà e il cosiddetto manierismo retorico. Longino nel suo trattato *De sublimitate* usa il termine 'φαντασία', che in lui è sinonimo della figura retorica *ekphrasis*. LONGINUS: *De sublimitate* 15, 2; 20, 1. Cf. J. STYKA: *Sydoniusz Apollinaris i kultura literacka w Galii V wieku*. Kraków 2008, pp. 67–116.

2 Le notizie sulla vita di Marco Aurelio Olimpico Nemesiano (Marcus Aurelius Olympius Nemesianus) provengono da due fonti: dalla sua opera *Cynegetica* 62–63: „Mox vestros meliore lyra memorare triumphos accingar, divi fortissima pignora Cari” e dalla testimonianza di Flavio Vopisco: „Numerianus, Cari filius moratus egregi[a]e et vere dignus imperio, eloquentia etiam praepollens, adeo ut puer public[a]e declamaverit feranturque illius scripta nobilia, [...] ut omnes poetas sui temporis vicerit. nam et cum Olympio Nemesiano contendit, qui *halieutika kunēgetika* et *nautika* scripsit quique omnibus coloribus inlustratus emicuit”. *Scriptores Historiae Augustae* XXX, 11, 1–2. 1. Vol. 2. Ed. E. HOHL. Stutgardiae–Lipsiae 1997.

3 Nella poesia di Nemesiano compare anche l'antitesi *musica – rumor*. Cf.: NEMESIANO: *Le egloghe*. Edizione critica, note, traduzione e commento a cura di L. FERRI e L. MORESCHINI. Roma 1994, pp. 9–13; A. KUCZ: „*Debemus carmina Baccho*” – analisi dell'*Egloga III* di Nemesiano. In: *Szkice o antyku*. T. III: *Hermeneutyka wina*. Katowice 2016, p. 82.

loro simbologia antica, permette anche di ricostruire il modello della conoscenza estetica di Nemesiano.

Gli inizi della teoria del colore risalenti all'epoca della filosofia greca confermano che la questione apparentemente banale dei colori, che l'immaginazione dell'autore raffigura, ha un peso considerevole. Le seguenti considerazioni possono essere viste come un tentativo di cercare la semantica del colore, mediante la quale raggiungere l'area dell'immaginazione poetica del Cartaginese. Anche se la posizione del colore nell'antichità dal punto di vista dei critici era molto ambigua⁴, si deve ricordare che gli Stoici avevano trattato la simmetria e il colore come due importanti, ma separate, componenti del bello. Cicerone, puntando l'attenzione sul colore, aveva influenzato l'estetica tardo-antica: „E come un certo aspetto armonico dei membri del corpo con una certa piacevolezza di incarnato si chiama bellezza”⁵. Questa osservazione, rilevata da Agostino, è stata successivamente estesa alla bellezza visiva del mondo circostante e alla bellezza del suono nella musica, oltre che alla bellezza del pensiero nella letteratura e a quella trascendente, tra cui la bellezza dell'anima: „Pulchritudo est partium congruentia cum quadam coloris suavitate”⁶. Esaminiamo ora i colori che sono un elemento significativo dell'*Egloga III* di Nemesiano e quindi un momento fondamentale per l'interpretazione del testo.

Il poeta per la creazione di eventi che accadono in un'atmosfera magica utilizza i seguenti colori: verde (*viridis*), rosso oro (*flavus*), porpora (*purpureus*), rosso (*ruber*), rosa (*roseus*) e bianco neve (*niveus*). Questi colori sono utilizzati per descrivere il mondo della natura e i suoi doni, cercando così di rendere la *varietas* dell'ambiente circostante. Nell'ambito dell'analisi del colore occorre ricordare l'osservazione di Dione di Prusa, secondo cui il colore nella parola ha significati totalmente diversi da quelli nell'arte pittorica. L'opera letteraria, basandosi su effetti fonici, stimola e illude il destinatario più facilmente dell'opera pittorica, la quale si avvale solo del senso della vista, il che comporta l'intensa attenzione degli occhi⁷.

4 J. GAGE: *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*. Przeł. J. HOLZMAN, Kraków 2008, p. 15.

5 CICERO: *Disputationes Tusculanae* IV 31–32: „Et ut corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate eaque dicitur pulchritudo”. Tuttavia Plotino nelle *Enneadi* I 6, 1, esclude il colore dal bello e giustifica la sua opinione col fatto che presumibilmente il bello dove essere identico o derivante dalla simmetria. Il parere di Plotino è simile alle idee di Platone circa i colori. Platone infatti non aveva immaginato nel suo sistema ideale né l'arte realistico-emozionale, né la pittura illusoria, in cui prospettiva, forme e colori, con l'obiettivo di raggiungere la profondità plastica, sono solo apparenza, o meglio inganno. La poesia, quindi, secondo Platone, è l'arte dell'illusione. Nonostante questo, nel *Fedro* 250 D, Platone inserisce l'analogia tra luce e bellezza e la metafora degli „occhi dell'anima”, che ha contribuito a nobilitare il senso della vista, come il più vicino alla sfera intellettuale. Lo affermano anche Aristotele, Cicerone e Orazio, che riconoscono il senso della vista come il più divino dei cinque sensi. Per questo, la visualizzazione della realtà (vivacità pittorica e dinamicità dell'immaginazione) è così ambita. Cf. A. GORZKOWSKI: „*Ut pictura verba...*”: *zagadnienie unaocznienia w retoryce starożytnej i wczesnonowożytnej*. „Pamiętnik Literacki” 92/2 (2001), pp. 37–59.

6 AUGUSTINUS: *De civitate Dei* XXII 19.

7 DION Z PRUSY (DION CHRYSOSTOMOS): *Mowa Olimpijska o religii i pięknie*. Przeł. M. WOJCIECHOWSKI. Kraków 2006. ARIST.: *Poet.* 1450 B 25–28.

viridi... in antro

Nell'egloga contenente il canto di Pan, il primo colore che compare è *viridis*. È il nome generico del verde. Possiede nell'antichità una ricca simbologia e non corrisponde a nessuna definizione greca⁸. Molto spesso è considerato colore intermedio⁹ tra bianco, nero e rosso. Nella letteratura il verde è tra i colori più belli, poiché è sinonimo della fioritura primaverile¹⁰. Spesso è attribuito di giovinezza, soprattutto di vigore giovanile¹¹. *Viridis* nella poesia antica si collega molto spesso al campo semantico della natura circostante. In tale contesto compare soprattutto nella poesia bucolica. Nemesiano grazie al colore *viridis* è riuscito a creare il quadro straordinariamente dinamico della grotta del Monte Nisa, che da una parte rappresenta il luogo dell'infanzia e della crescita del giovane Bacco, e dall'altra gioca coloristicamente con il paesaggio:

Hunc Nymphae, Faunique senes, Satyrique procaces,
Nosque etiam Nysae viridi nutrimus in antro¹².

Il verde in questa egloga ha un ruolo decisivo, poiché fa da sfondo al quadro che si verrà a delineare nei versi successivi della composizione. È un'ecfrasi piena di espressioni quella che presenta l'immagine della grotta pulsante di vita serena, piena di felicità e gioia infantile:

Quin et Silenus parvum veteranus alumnum
Aut gremio foveat, aut resupinis sustinet ulnis,
Evocat aut risum digito, motuque quietem
Allicit, aut tremulis quassat crepitacula palmis¹³.

Un simile abbinamento di un aggettivo e un sostantivo *viridi... in antro* lo troviamo nella prima bucolica di Virgilio, però in un'atmosfera completamente diversa. Infatti,

8 M. RZEPIŃSKA: *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. T. I. Warszawa 1989, pp. 72–73.

9 Va detto che Aulo Gellio sulle orme di Democrite considera il verde come colore primario. Inoltre sottolinea la reale incertezza in materia di colori primari e miscele di colori. Cf.: AULUS GELLIUS: *Noctes Atticae* II 26.

10 Il verde era il colore preferito anche in epoca medievale. Questo punto di vista è stato espresso tra gli altri da Ugo di San Vittore. Cf. *Didascalion* VII 12 Migne *Patrologia Latina* CLXXVI, col. 821.

11 SENECA: *Oedipus* 297–298: „si foret viridis mihi calidusque sanguis, pectore exciperem deum”. La parola *viridis* contiene la radice indoeuropea **wejs-* cf.: G. TOKARSKI: *Dizionario indoeuropeo della lingua latina*. Roma 2016, p. 185.

12 Il testo latino dell'Egloga III di Nemesiano (da qui: NEM.: *Ecl.*) viene tratto da: NEMESIANUS: *The Eclogues of Calpurnius and Nemesianus*. Ed. Ch.H. KEENE. Hildesheim 1969, p. 180. Il testo italiano dell'Egloga III di Nemesiano viene tratto da: NEMESIANO: *Ecl.* III 25–26. *Le egloghe*. Edizione critica, note, traduzione e commento a cura di L. FERRI e L. MORESCHINI. Roma 1994, p. 79: „le Ninfe, gli anziani Fauni, i Satiri insolenti ed io stesso lo allevammo nel verde antro di Nisa”.

13 NEM.: *Ecl.* III 27–30: „E anche Sileno, scalda in grembo il piccolo discepolo o lo culla con le braccia riverse, lo muove o il riso con il dito o alla nanna con il movimento, o ancora agita i sonagli con le mani tremule”.

il poeta esprime una profonda disperazione e pessimismo, a causa della brutale confisca e perdita della proprietà dove aveva trascorso l'infanzia e l'adolescenza:

Ite, meae, felix quondam pecus, ite, capellae!
Non ego vos posthac, viridi proiectus in antro,
dumosa pendere procul de rupe videbo¹⁴.

I suddetti frammenti in cui compare *viridi... in antro*, il primo di Nemesiano, il secondo di Virgilio, dipingono mondi completamente diversi. Nel primo, in Nemesiano, c'è un'atmosfera di espressività legata alla giocosità e di pathos vivace unito alla delicatezza. Invece nel secondo, in Virgilio, si percepisce uno stato d'animo di tristezza e malinconia da cui scaturiscono motivi sentimentali. Certamente le parole *viridi... in antro* dell'*Egloga III* di Nemesiano si ricollegano in modo originale alla prima bucolica di Virgilio. Nemesiano servendosi del contrasto interiore che nell'antichità suscitava la simbologia del colore verde¹⁵, si concentra sull'aspetto positivo di *viridis*. Presentando il mito della crescita del piccolo Dioniso, sottolinea la forza simbolica creativa e costruttiva di questo colore. *Viridis*, quale simbolo di speranza e rinascita, è garanzia del fatto che dopo un periodo di tribolazione verrà il tempo dell'amore e della felicità. Invece in Virgilio, che si rigira nella sua disperazione e la dipinge sullo sfondo di *viridi... in antro*, secondo le convenzioni letterarie e sociali, *viridis* crea un mondo di tristezza e nostalgia¹⁶. Va anche ricordato che *viridis* veniva interpretato anche come giallo¹⁷ o oro, che in latino era reso dalla parola *flavus* o *aureus*. Passiamo dunque ad analizzare *flavus* che Nemesiano usa per plasmare coloristicamente lo spazio poetico dell'*Egloga III*.

flavaque... tempora

Il colore *flavus* di solito era definito nell'antichità come miscela di rosso, verde e bianco. Si tratta perciò del colore rosso oro, che ha le tonalità di oro (*aurum*), miele (*mel*) e ambra (*succinum*) e che tradizionalmente esprime la maturità. È anche il colore del fuoco e delle scintille, perché richiama l'essenza divina. Questo colore simboleggia anche l'abbondanza e l'immortalità¹⁸. Un mondo dorato – un mondo mitico. Quindi, il colore gioca un

14 VERG.: *Ecl.* I 74–76.

15 „Il verde rivela due valenze, quella positiva del verde muschio e quella del verde velenoso”. H. BIEDERMANN: *Enciclopedia dei Simboli*. Milano 2000, p. 582; E. AEPLI: *Der Traum und seine Deutung*. München 1980, p. 12.

16 Sulla base dei significati letterari attribuiti ai colori, il verde viene spesso considerato come il colore che aumenta l'ansia e rende più grave lo sconforto. Cf. J. GAGE: *Kolor i znaczenie. Sztuka, nauka i symbolika*. Przeł. J. HOLZMAN, A. ŻAKIEWICZ. Kraków 2010, p. 64.

17 AULUS GELLIUS: *Noctes Atticae* II, 26. Cf. J. GAGE: *Kolor i kultura...*, p. 273.

18 A. VARICHON: *Colors. What They Mean and How to Make Them*. New York 2006, pp. 50–80.

ruolo fondamentale nella manifestazione dello splendore e della magnificenza del dio del vino:

Flavaque maturo tumuerunt tempora cornu¹⁹.

Il colore oro adorna Bacco e sottolinea la maestà proveniente dalla sua potenza divina, che si manifesta sia nell'aspetto che nella forza: perché solo allora, quando „l'aurea fronte si gonfiò per il maestoso corno, per la prima volta la vite diede i grappoli della gioia”²⁰. Con la scoperta del vino e del relativo modo di produzione, inizia una nuova era, e precisamente la cultura del vino:

Tum primum laetas ostendit pampinus uvas;
Mirantur Satyri frondes et poma Lyaei²¹.

Il colore dorato della fronte, su cui compare il maestoso corno, che funziona come bacchetta magica o portafortuna, è *significans* metaforico. La fonte della simbologia dei colori in Nemesiano va ricercata nei suoi predecessori che sono stati per lui da modello. Queste indagini ci riportano ai testi di Virgilio²², Orazio²³, Grazio²⁴, Properzio²⁵ e Ovidio²⁶. Vediamo come nei testi della letteratura latina il corno d'oro (*aureum cornu*) costituisca la base della formazione coloristica dello spazio poetico. Frequentemente questi testi contengono descrizioni del corno che compare sulla fronte rigonfia o sulle tempie, quale simbolo di Bacco²⁷. Nelle descrizioni di Virgilio e Orazio il corno è color oro, espresso con l'ausilio dell'epiteto latino *aureum* (*auratis cornibus*, *aureo cornu*). Vale la pena a questo punto di fissare l'attenzione sulla metafora virgiliana, che si può considerare modello per la raffigurazione espressa nella terza egloga di Nemesiano. Ora, nella dichiarazione: „candidus auratis aperit cum cornibus annum / Taurus” Virgilio non afferma esplicitamente che il Sole entra nel segno del Toro e inizia un nuovo anno, ma compone la metafora-indovinello: „Il Toro dalle corna d'oro apre l'anno”²⁸. Allo stesso modo Nemesiano. Non dice che Bacco dà inizio alla cultura del vino, ma che „l'aurea fronte si gonfiò del corno

19 NEM.: *Ecl.* I 36.

20 NEM.: *Ecl.* I 36–37.

21 NEM.: *Ecl.* I 37–38.

22 VERG.: *Georg.* I 217–218: „candidus auratis aperit cum cornibus annum / Taurus”.

23 HOR.: *Od.* II 19, 27–28: „Te vidit insons Cerberus aureo cornu decorum”. HORACE: *Odes and Epodes*. Ed. N. RUDD. LCL 33, London 2004, p. 136. Il corno d'oro simbolizza la potenza divina.

24 GRATIUS: *De venatione* 489: „teneraque extrudens tempora cornu”.

25 PROP.: *El.* III 17, 19: „Quod superest vitae per te, tua cornua vivam”.

26 OV.: *Epist.* XV 24 albo 45: „Accedant capiti cornua, Bachus eris”.

27 Nel testo di Virgilio le corna le possiede il Toro (Taurus), animale dal significato particolare nella religione dionisiaca. WALTER FRIEDRICH OTTO: *Dionizos. Mit i kult.* Przeł. J. KORPANTY. Warszawa 2016, pp. 174–176.

28 M. HERMANN: *Metaforyka astralna w poezji rzymskiej*. Kraków 2007, pp. 53–55.

maestoso, e solo allora per la prima volta la vite diede i grappoli della gioia²⁹. Nemesiano, imitando Virgilio, usa una metafora e in tal modo crea un indovinello metaforico. L'unica differenza nell'espressione di Nemesiano è l'uso di *significans*. Infatti rammenta che *significandum* indica uno stato di transizione. Nemesiano dimostra in modo coloristicamente ricercato l'ecfrasi della fronte rigonfia di Bacco, sulla quale appare il maestoso corno, simbolo della potenza divina, il cui frutto immortale ed eterno è il vino e la sua produzione. L'oro è il colore dell'immortalità e il simbolo dell'appartenenza alla sfera divina. È ciò che dà inizio a una nuova era – la cultura del vino. Allora prendiamo in esame la visualizzazione del vino stesso.

rubraque purpureo; roseo musto

Nel raffinato insieme, e precisamente sui petti arrossati compare il colore porpora del mosto dell'uva:

Rubraque purpureo sparguntur pectora musto³⁰.

L'autore dell'egloga sottolinea volutamente il colore del petto dei satiri, per mettere in evidenza le loro forze vitali con il colore simbolico del rosso³¹. I petti sono rossi (*rubra pectora*) a causa dello sforzo per produrre il vino, ma soprattutto perché cosparsi del mosto purpureo (*purpureo musto*) pigiato dai satiri stupefatti per quanto sta accadendo attorno a loro. A margine va fatto notare che l'abbinamento del porpora sullo sfondo dei *rubra pectora* è la dimostrazione che il colore *purpureus*, malgrado i vari significati nella terminologia greca e latina, si differenziava significativamente dal rosso. Gli antichi erano concordi sul fatto che richiamava il viola³². La maggior parte degli esempi che descrivono il color porpora del vino si trova nelle opere degli autori dell'era augustea: Ovidio³³,

29 NEM.: *Ecl.* I 36–37.

30 NEM.: *Ecl.* III 45: „I petti si schizzano di rosso a causa del mosto porpureo”.

31 A. VARICHON: *Colors...*, pp. 50–89.

32 Sia i Greci che i Romani distinguevano il porpora dal rosso, collocandolo di solito nelle tonalità più scure del rosso, che richiamano il viola. In latino non esiste un termine per indicare il viola. Per indicarlo si usa proprio la parola *purpura*. Per cui porpora è il termine più idoneo, anche se non l'unico, a definire il mosto d'uva, poiché esprime la sua varietà coloristica. Il colore del vino a sua volta dipende dal processo di macerazione. Cf. PLIN.: *NH* XXXV 26, 45. M. RZEPIŃSKA: *Historia koloru...*, pp. 68–73. E. PHIPPS: *Cochineal Red. The Art History of a Color*. New Haven–London 2010.

33 Ov.: *Ars Amat.* II 315–316:

Saepe sub autumnum, cum formosissimus annus,
Plenaeque purpureo subrubet uva mero.

Virgilio³⁴ e Properzio³⁵, e in epoca imperiale – Plinio³⁶. In funzione analoga il color porpora si riscontra anche nell'*Eneide*, come *significans* della vita (*anima*) determinata dall'associazione di sangue e vino³⁷. Infatti, spesso il *sanguis* è descritto come *purpureus*³⁸. Questo intreccio simbolico non deve stupire perché ha molto in comune con la metafora, universalmente conosciuta, del vino come sangue della terra o sangue dei Titani uccisi³⁹. Vale la pena di notare che il verso 45 è riempito dal contrasto dei colori rosso e porpora, al punto che il rosso fa da sfondo al porpora. Pertanto, nonostante l'ambiguità della parola *purpura*, una cosa è certa: „gli antichi descrivevano la bellezza e la dignità non con il colore rosso fuoco (minio e cinabro), ma con il profondo, cupo e 'freddo' color porpora, piuttosto vicino al viola, indicato col termine *purpura*”⁴⁰, a cui fa da sfondo il rosso (*rubra pectora*)⁴¹.

La seconda definizione del colore del mosto d'uva nella suddetta Egloga di Nemesiano è *roseum*:

Tum primum roseo Silenus cymbia musto
Plena senex avide non aequis viribus hausit⁴².

Nel verso precedente il mosto (*mustum*) non è purpureo, ma raffigurato con il colore rosa. Tuttavia tale definizione (*roseum*) non esclude il fatto che si tratti pur sempre del porpora, in quanto l'autore poteva riferirsi alle rose di color porpora⁴³.

34 VERG.: *Georg.* IV 275.

35 PROP.: III 17, 15.

36 PLIN.: *NH* XIV 1.

37 VERG.: *Aen.* IX 349: „Purpuream vomit ille animam, et cum sanguine mixta / vina refert moriens”.

38 La descrizione di Virgilio si ricollega in tal modo a Omero, secondo il quale il sangue (Hom.: *Il.* XVII 361) e la morte (Hom.: *Il.* V 83; XVI 334; XX 477) sono di color 'porpora', ciò richiama il sangue versato sul campo di battaglia, ma come giustamente suggerisce Rzepińska „può avere un significato profondamente radicato nelle concezioni religiose”. M. RZEPIŃSKA: *Historia koloru...*, pp. 66–67. L. DEROV: *À propos du nom de la pourpre. Le vrai sens des adjectifs homériques πορφύρεος et ἀλιπόρφυρος*. „Les études classiques” 16 (1948), pp. 3–10. Deroy sostiene che „la mort est dite aussi πορφύρεος, sans doute parce que le poète l'imaginait comme un spectre toujours mouyant et chatoyant”. *Idem*, p. 9.

39 Gli ubriachi perdevano i sensi perché si riempivano del sangue della terra. Anche nell'anima umana – secondo le credenze antiche – oltre alle leggi dionisiache si nasconde il principio titanico da cui derivano tutte le assurdità. Cf. K. KERÉNYI: *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*. Przeł. I. KANIA. Warszawa 2008, pp. 204–224.

40 M. RZEPIŃSKA: *Historia koloru...*, p. 72. M. REINHOLD: *History of Purple as a Status Symbol in Antiquity*. Collection Latomus, 116; Brussels 1970, p. 71.

41 *Rubra* „deriva da *ruber* riconducibile alla radice indoeuropea *r(e)udh e costituisce il termine di uso corrente in latino per qualificare il colore rosso”. NEMESIANO: *Le Egloghe*. Ed. L. FERRI, L. MORESCHINI. Roma 1994, p. 87.

42 NEM.: *Ecl.* III 59–60: Allora per la prima volta il vecchio Sileno attinse al roseo mosto a tazze piene, avidamente, con più impeto del dovuto.

43 Plinio sottolinea che la sfumatura più pallida del porpora era molto di moda ai suoi tempi. Inoltre per meglio caratterizzare il porpora ci si serviva del colore rosa scuro: „nigrantis rosae colore sublucens”. PLIN.: *NH* IX, LX, 126.

Tra le tinte che figurano nell'*Egloga III* la più usata è il rosso. Questo colore viene definito con tre differenti aggettivi: *purpureum*, *rubrum*, *roseum*. Le caratteristiche sottolineature di rosso, porpora e rosa hanno un indubbio significato nella costruzione del mondo rappresentato, dove Bacco, con il suo dono del vino, è indiscusso protagonista. Nella bucolica analizzata, elaborata in una lingua molto ricca, particolarmente interessante si presenta il modo di selezione e realizzazione degli accostamenti dei colori. La comparsa nell'egloga del porpora (per il vino) e dell'oro (per Bacco) non è casuale, poiché questi colori erano da secoli considerati i più belli. Frequentemente porpora e oro venivano combinati nel contesto verbale per la saturazione coloristica della tinta o il bagliore della luce (*splendor*)⁴⁴, a livello semantico invece per la regalità⁴⁵ e potenza. Quando Platone e Aristotele presero in esame la questione del colore, si pronunciarono, in base alla tendenza convenzionale dell'epoca classica, a favore del porpora come il più bello tra i colori⁴⁶. Oltre a questo, era tenuto in grande considerazione l'oro con tonalità rossastra⁴⁷. La poetica tardo-antica, caratterizzata da fiabesca mitologia e da glassato sentimentalismo, spinse gli autori tardo-antichi a fare esperimenti tendenti a descrizioni ornamentali⁴⁸. Nemesiano non rinuncia a questa tendenza. Così, per descrivere il vino usa non solo il porpora, ma anche le sue numerose tonalità che formano nell'opera un'ecfrasi monocromatica.

niveas... glebas

L'egloga si chiude in modo tradizionale, ma al tempo stesso lapidario. Il canto di Pan si interrompe improvvisamente a causa del tramonto e dei compiti che i pastori devono svolgere: radunare la pecore disperse, mungere il latte dalle loro gonfie mammelle, quindi pressare il latte cagliato nelle bianche forme di formaggio. Comparire il bianco che appartiene alla scala dei colori acromatici, presente soprattutto nelle descrizioni dell'inverno, del gelo notturno, della malattia e della morte⁴⁹. Spesso, però, il bianco indica innocenza,

44 Almeno fin dai tempi di Pindaro il porpora veniva associato all'oro, e il Vello d'Oro veniva detto di porpora. J. GAGE: *Kolor i znaczenie...*, p. 283.

45 Cicerone: *Pro Sestio* 57: „purpura et sceptro et illis insignibus regiis”. Ai tempi di Diocleziano il color porpora identifica l'imperatore. È difficile stabilire le ragioni del culto del porpora. Una di queste si basa sul fatto che contiene molti colori. Tuttavia molto spesso viene classificato come „rosso, ovvero la rappresentazione cromatica di fuoco e luce”. J. GAGE: *Kolor i kultura...*, p. 26.

46 PLATONE: *De republica* 421c-d.

47 ARISTOTELE: *De sensu* 442a; *Meteor.* 374b-375a.

48 Queste tendenze manieristiche, concretizzatesi in letteratura nel cosiddetto stile barocco, si erano già manifestate nella seconda metà del I secolo d. C. cioè nell'età „argentea” della latinità. Cf. J. STYKA: *Sydoniusz Apollinaris...*, 2008, p. 104.

49 Ph.L. THOMAS: *Red and White: A Roman Color Symbol*. „Rheinisches Museum für Philologie” 122 (1979), pp. 310-316.

purezza, bontà e uno stato di beatitudine e di divinità⁵⁰. Nell'egloga di Nemesiano viene rappresentato nel seguente modo:

Nox iubet, uberibus suadens siccare fluorem
Lactis, et in niveas astrictum cogere glebas⁵¹.

L'eccezionale descrizione coloristica del formaggio pecorino appena fatto non si trova in questo posto per caso. Nel buio della notte (*nox iubet*) il bianco del formaggio (*niveas glebas*) crea un sottile contrasto. Si tratta di un'antitesi voluta. L'autore richiama l'attenzione sul dettaglio del bianco neve per porre l'accento sull'innocenza e le leggi dettate dalla natura circostante. Malgrado la schematica descrizione della natura, il bianco che compare nell'ultima strofa porta il lettore a meditare e riflettere sulle mansioni svolte nell'atmosfera agreste (*uberibus suadens siccare fluorem lactis*). L'impressione suscitata, apparentemente inafferrabile, viene catturata grazie alla definizione particolare dei colori (*in niveas astrictum cogere glebas*), tipica della visione impressionistica della natura, e al tempo stesso nel rispetto delle norme della brachilogia che imponevano al poeta tardo-antico il risparmio della parola, la precisione e l'esattezza dell'espressione. La specificità della visione della realtà nella poesia dell'autore cartaginese sta nella capacità di rappresentare il mondo solo con poche sfumature di colore. In tale contesto plastico caratteristica eccezionale è la meticolosa osservazione della natura e la descrizione dei suoi segreti. Le definizioni che compaiono nell'egloga testimoniano le conoscenze pittoriche dell'autore e la sua particolare sensibilità ai colori. La percezione multisensoriale del mondo si rivela nelle ecfrafi poetiche caratterizzate non solo dal senso della vista, ma anche da quelli dell'udito, dell'olfatto e del gusto. All'epoca di Nemesiano era possibile la descrizione letterale dei colori e delle cose, per cui non è rischioso usare la classificazione di "realismo" nell'analisi della poesia tardo-antica. Il realismo intriso di fantasia e di narrazione decorativa è un sintomo dell'egloga di Nemesiano, basata sulla tradizione classica e non priva di forme artistiche. Il poeta, possedendo sensibilità artistica e orecchio per la musica e la poesia, ha serbato in memoria tutti i versi e le frasi che si distinguevano per la particolare bellezza grazie anche ai colori.

50 Nel giudaismo il bianco simboleggia l'appartenenza alla sfera divina, così come il colore oro nel mondo greco-romano.

51 NEM.: *Ecl.* III 68–69: „finchè la notte comanda di riunire il gregge sparso per il prato, esortando a mungere, dalle poppe gonfie, il latte e a raccogliarlo cagliato in nivee sacche”.

Bibliografia

Fonti e traduzioni

- Aristotelis De arte poetica liber*. Ed. R. KASSEL. Oxonii 1965.
- Aristotelis opera*. Volumen Primum. Ed. I. BEKKER. Berolini 1831.
- Aristotelis Meteorologicorum libri quattuor*. Ed. F.H. FOBES. Cantabrigiae Massachvsettensivm 1919.
- AUGUSTINUS AURELIUS HIPPONENSIS: *De civitate Dei*. Ed. B. DOMBART, A. KALB. Stuttgart 1981.
- GELLIUS AULUS: *The Attic Nights of Aulus Gellius*. Ed. J.C. ROLFE. London 1982.
- CICERO, MARCUS TULLIUS: *Tusculanae Disputationes*. Ed. J.E. KING. London–Cambridge 1971.
- DION Z PRUSY (DION CHRYSOSTOMOS): *Mowa Olimpijska o religii i pięknie*. Przeł. M. WOJCIECHOWSKI. Kraków 2006.
- HORATIUS FLACCUS, QUINTUS: *Odes and Epodes*. Ed. N. RUDD. LCL 33, London 2004.
- LONGINUS: *De sublimitate* DIONISIO LONGINO: *Del sublime*. Introduzione, testo critico, traduzione e commentario a cura di Carlo Maria Mazzucchi. Milano 1992.
- NEMESIANUS: *Cynegetica*. Ed. R. JAKOBI. Berlin–Boston 2014.
- NEMESIANUS: *The Eclogues of Calpurnius and Nemesianus*. Ed. Ch.H. KEENE. Hildesheim 1969, p. 180 (nell'articolo: NEM.: *Ecl.*) Hildesheim 1969.
- NEMESIANO: *Le egloghe*. Edizione critica, note, traduzione e commento a cura di L. FERRI e L. MORESCHINI. Roma 1994.
- OVIDIUS NASO, PUBLIUS: *Epistulae*. Ed. P.E. KNOX. Cambridge 2003.
- PLATO: *Res publica*. Ed. J. BURNET. Oxonii 1958.
- PLINIUS CAECILIUS SECUNDUS, CAIUS: *Naturalis Historia*. Ed. K. MAYHOFF. Lipsiae 1906.
- PROPERTIUS, SEXTUS AURELIUS: *Elegiarum libri IV*. Ed. R. HANSLIK. Lipsiae 1979.
- SENECA: *Tragedies*. Vol. II: *Oedipus. Agamemnon. Thyestes. Hercules on Oeta. Octavia*. Ed. J.G. FITCH. Cambridge 2004.
- Scriptores Historiae Augustae*. Vol. 2. Ed. E. HOHL. Stutgardiae–Lipsiae 1997.
- VERGILIUS MARO, PUBLIUS: *Eclogae et Georgica*. Ed. W. JANELL. Lipsiae 1941.
- VERGILIUS MARO, PUBLIUS: *Aeneis*. Ed. W. JANELL. Lipsiae 1940.

Studi

- BIEDERMANN H.: *Enciclopedia dei Simboli*. Milano 2000.
- DEROY L.: *A propos du nom de la pourpre. Le vrai sens des adjectifs homériques πορφύρεος et ἀλιπόρφυρος*. „Les études classiques” 16 (1948), pp. 3–10.
- GAGE J.: *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*. Przeł. J. HOLZMAN, Kraków 2008.
- GAGE J.: *Kolor i znaczenie. Sztuka, nauka i symbolika*. Przeł. J. HOLZMAN, A. ŻAKIEWICZ. Kraków 2010.
- HERMANN M.: *Metaforyka astralna w poezji rzymskiej*. Kraków 2007.
- KERÉNYI K.: *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*. Przeł. I. KANIA. Warszawa 2008.

- KUCZ A.: „*Debemus carmina Baccho*” – analisi dell'Egloga III di Nemesiano. In: *Szkice o antyku*. T. III: *Hermeneutyka wina*. Katowice 2016, pp. 81–87.
- PELLEGRINO B.: *L'esametro bucolico latino*. In: *L'esametro greco e latino: analisi, problemi e prospettive*. A cura di E. DI LORENZO. Napoli 2004.
- PHIPPS E.: *Cochineal Red. The Art History of a Color*. New Haven–London 2010.
- REINHOLD M.: *History of Purple as a Status Symbol in Antiquity*. Collection Latomus, 116; Brussels 1970.
- RZEPIŃSKA M.: *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. T. I. Warszawa 1989.
- STYKA J.: *Sydoniusz Apollinaris i kultura literacka w Galii V wieku*. Kraków 2008.
- THOMAS PH. L.: *Red and White: A Roman Color Symbol*. „*Rheinisches Museum für Philologie*” 122 (1979), pp. 310–316.
- TOKARSKI G.: *Dizionario indoeuropeo della lingua latina*. Roma 2016.
- VARICHON A.: *Colors. What They Mean and How to Make Them*. New York 2006.

Anna Kucz

Lingua colorum in Nemesianus' III Eclogue

Summary

The expressions which determine colours are indispensable element of the world description in Nemesianus' Eclogues. Their specification provides further precious information about the models of perception and interpretation of the world presented in the works written by the Carthaginian poet in the third century A.D. I would like to show in what way mentioned poet exploits colours in the world representation. Carrying out research on the linguistic material I put great emphasis on updating linguistic and cultural connotations in one of the Carthaginian poet's Eclogues. As far as the colours indicating is concerned, it is necessary to highlight its strong connection with social tradition embodied in the Latin poetry.

Key words: Nemesianus, eclogue, green, reddish gold, purple, white